

JUDĖJIMO IDĖJA MODERNISTINĖJE TAPYBOJE*

Milda Žvirblytė

Lietuvos kultūros tyrimų instituto
Dailės istorijos skyrius
Saltoniškių g. 58, LT-08106 Vilnius
El. paštas: milda_zvirblyte@yahoo.com

Straipsnyje susitelkiama į fenomenologijos diskurso taikymo Lietuvos XX a. antrosios pusės modernistinėje tapyboje problematiką siekiant paaiškinti judėjimo idėjos perteikimą tapybos kūrinyje. Tam analizuojami Kazimieros Žimblytės ir Eugenijaus Antano Cukermano abstraktūs paveikslai, sukurti aštuntajame–dešimtajame dešimtmečiuose. Abu menininkus domina abstrakčios plastinės idėjos – kaip sukurti paveikslą paviršiuje dėmės, plokštumos, fono judėjimo išpūdį. Straipsnyje keliamas klausimas: kaip vyksta judėjimas, slinktis paveiksluose, kas slenka, kaip tai atsiskleidžia pačiuose kūriniuose? Judėjimo fenomeną tapyboje siekiama paaiškinti analizuojant tapybos medžiagą, remiantis Maurice'o Merleau-Ponty fenomenologijoje apmąstyta juslinio suvokimo samprata, grindžiančia figūros ir fono struktūrą, vizualaus lauko sampratą, chiazmo principu.

Pagrindiniai žodžiai: Cukermanas, Žimblytė, modernistinė tapyba, fenomenologija, judėjimo idėja.

Lietuvos XX a. antrosios pusės modernistinės tapybos tyrimuose vyrauja trys pagrindiniai dailėtyriniai požiūriai. Požiūris į tapybą kaip tikrovės (plačiaja prasme) atspindį, veidrodį, grįstas įsitikinimu, kad tapyba nurodo kažką esantį už jos sistemos ribų – pavyzdžiui, paveikslas kaip istorinio laikotarpio, jo socialinių, politinių, ideologinių veiksnių produktas¹. Ekspresinis požiūris grindžiamas ekspresyvos kūrybos idėja, saviraiškos imperatyvu. Tapyba traktuojama kaip aukštasis menas (menas menui), pabrėžiant specifinę jos kalbą ir turinį, išryškinama skeptiška tapytojų laikysena racionalizmo dailėje atžvilgiu. Ir trečiasis

požiūris, vyraujantis XX a. antrosios pusės modernistinės tapybos tyrimuose, – tai tapybos kaip metakalbos samprata (tapyba apie tapybą, savirefleksija)².

Du pirmieji požiūriai susiję ir su požiūrio į abstrakčiąją tapybą problema. Lietuvos dailėtyroje vyrauja nuostata, kad abstrakcija atsirado iš vis didesnio tikrovės (pvz., peizažo) abstrahavimo, o ne buvo angažuota kaip pirminė siekiamybė – t. y. atsirado ne iš principinės dailininko nuostatos kurti abstrakciją³. Svarbu turėti mintyje ir tai, kad didžioji dalis XX a. antrosios pusės modernistinės abstrakčiosios Lietuvos tapybos tebėra iš dalies susijusi su ko nors (konkretaus) vaizdavimu, su ekspresyviaja tapybos funkcija.

* Straipsnis parengtas remiantis daktaro disertacija. Žr. Žvirblytė 2010.

¹ Tokio požiūrio šalininkai – Alfonsas Andrieškevičius (Andrieškevičius 1997), Gražina Kliaugienė (Kliaugienė 1999), Laima Laučkaitė (Laučkaitė 1992), Jolita Mulevičiūtė (Mulevičiūtė 1992).

² Tokio požiūrio šalininkė yra Erika Grigoravičienė (Grigoravičienė 2008).

³ Tokio požiūrio šalininkės – Raminta Jurėnaitė (Jurėnaitė 1994, 2000), Jolita Mulevičiūtė (Mulevičiūtė 1992).

Ekspresinį požiūrį į tapybą savotiškai apibendrinio Alfonso Andriuškevičiaus 1994 m. aprašyti du mitai – Įkvėpimo ir Tepimo, vyravę aštuntąjį–devintąjį dešimtmetį (Andriuškevičius 1997: 78–87). Tepimo mitas siejamas su tapybiškumo kategorijomis. Įkvėpimo mitas remiasi nuostata, kad dailininkas yra mediatorius, tarpininkas, atliekantis tam tikrus nesąmoningus veiksmus, kai jam paliepia aukštesnė jėga. Dailėtyrininkas nurodė kelias įkvėpimo „derivacijas“. Pirma, dailininkų ir kritikų dėmesį jausminei sferai: dailininkų ir dailėtyrininkų leksikone vyravo žodžiai, žymintys perdavimo objektą – tai įvairių reiškinių nuotaika ir pobūdis (miško, vakaro, amžiaus ir kt.). Anot Andriuškevičiaus, „didelė atida „nuotaikai“ ir „charakteriui“ signalizuoja hipertrofuotą rūpinimąsi jausmine sfera“ (Andriuškevičius 1997: 80). Ir, antra, įkvėpimo „derivacija“ – tai dailininkų skeptiška laikysena intelektualizmo, racionalizmo dailėje atžvilgiu, tam tikras averbalinis dailininkų nusiteikimas, pasireiškiantis, pavyzdžiui, vengimu komentuoti savo paveikslus – „versti plastinę jų kalbą į žodžių kalbą“.

Ne tik ekspresinis, o ir požiūris į tapybą kaip tikrovės atspindį nepalaiko Lietuvos XX a. antrosios pusės modernistinės tapybos raidos ir tęstinumo idėjos, neskatinama atsirasti naujoms kūrinių interpretacijoms, veikia retrospektyviai⁴.

Atsižvelgiant į minėtą problematiką, šiame straipsnyje siekiama atskleisti naują – išryškinantį intelektualinę tapytojų laikyseną – požiūrį į modernistinę abstrakčiąją tapybą, remiantis fenomenologine filosofijos kryptimi. Vyrąjančius dailėtyri-

nus požiūrius papildyti ar praplėsti nauju požiūriu ragina ir aštuntuoju–dešimtuju dešimtmečiais sukurti Kazimieros Zimblytės (1933–1999) ir Eugenijaus Antano Cukemano (g. 1935) abstraktūs paveikslai. Juose matyti, kad abu šiuos menininkus domina abstrakti idėja, kaip sukurti judėjimo išpūdį, tiesiogiai jo nevaizduojant paveiksle. Taikant filosofinį požiūrį kaip instrumentą analizuoti tapybos reiškinius, iš dalies remiamasi Yvės Alaino Bois teorine nuostata (Bois 1998). Bois pasitelkiamas iš dalies todėl, kad teoretikas kalba apie tapybos diskursą kaip apie savo tyrinėjimo objektą. Bois pasiūlė XX a. pirmosios ir antrosios pusės Vakarų tapytojų paveikslus sugretinti su pagrindinėmis XX a. filosofijos kryptimis: struktūralizmu, fenomenologija ir dekonstrukcija. Vakarų XX a. tapybą jis siūlo suvokti ne kaip filosofijos iliustraciją, o kaip diskursą savaime: paveikslai kuriami taikant mąstymo principus, būdingus konkrečioms intelektualinėms kryptims ar turinčius su jomis analogijų. Pasak Bois, tapyba siūlo taisykles, dėsnius, principus, nulemtus konkretaus diskurso, o ne atvirkščiai – diskursas primeta jam būdingus principus tapybai. Tad tapytojo drobę specifiniu diskursu (paveikslo modeliu) daro ne pasaulio (tikrovės) interpretacija, o nuoseklus minties plėtojimas, konkrečios logikos plastinė manifestacija, specifinis darbo metodas, kuriems netrukdo specifiniai paveikslo aspektai. Tiesa, dailininkų metodikos, adekvачios konkrečioms intelektualinėms kryptims, nereiškia, kad dailininkai buvo su jomis susipažinę iš anksto ir sąmoningai jų požiūrio aspektus taikė kūryboje (neretai tapybos diskursas būna dailininko nesąmoningai susikurtas, taip pat nebūtinai dailininko tapybos mo-

⁴ Tai liudija Linaros Dovydaitytės ekspresyvumo kategorijos Lietuvos XX a. antrosios pusės tapyboje tyrimai (Dovydaitytė 2005, 2007).

delis, turintis konkrečios mąstymo krypties požiūrio aspektų, sutampa su ja).

Cukermano ir Zimblytės kūrybą nagrinėję dailėtyrininkai pastebėjo ir išryškino būdingą judėjimo, veiksmo, dinamikos aspektą. Neretai jie savo dailėtyrinėse analizėse remiasi fenomenologiniu požiūriu. „Asociatyvus judesys“, „lėta laiko kintamybė“, „regimumo patyrimas“, „lėtas judėjimas“ ir kt. – šie apibūdinimai, dailėtyrininkų konstruojami veikiau kaip metaforos (poetiniai palyginimai), vyrauja Cukermano kūrinius analizuojančiuose tyrimuose. Neretai abstrakčiuose paveiksluose ieškoma tam tikrų tikrovės atitikmenų. Andriuškevičius, Cukermano paveiksluose įžvelgęs lėto judėjimo išpūdį, jį lygina su geologinių sluoksnių judėjimu žemės paviršiuje, lėtu kultūrinio paviršiaus irimu, dėvėjimusi (Andriuškevičius 1997: 165–170). Pasak Viktoro Liutkaus, laiko tėkmės pojūtis sugestijuojamas per specifinį kūrinio paviršių – matinį, šiurkštų, vibruojantį, grūdėtą, kurį dailėtyrininkas apibūdina ilgaamžės laiko tėkmės metafora: „Už jų [paviršių, – M. Ž.] tartum būtų išgulėjusi tūkstantmetė kultūra, „archyviniai“, dulkėm ir pelėšiais apnešti jų klodai“ (Liutkus 1992: 23). „Asociatyvų plastinį judesį“ Tojana Račiūnaitė interpretuoja kaip tam tikrą regimybės patirtį, išpūdį, kurį leidžia patirti kūriniai, „juk fiziškai pats ant sienos kabantis paveikslas ir tai, kas jame nutapyta, nejuda“ (Račiūnaitė 2005: 11). Šia metafora dailėtyrininkė nusako kūrinių regimybės išpūdį. Teigdamą, kad plastiniai judesiai turi tik regimąją egzistenciją, egzistuoja regimybėje, Račiūnaitė remiasi Merleau-Ponty filosofiniu požiūriu. Ji teigia: „Vaizdavimas čia [Cukermano paveiksluose – M. Ž.] niekada nevirsta pavaizdavimu (panašiai

kaip sakymas neišsikristalizuoja į aiškų ir pabaigtą pasakymą“ (Račiūnaitė 2005: 13). Regimybės patirtyje pabrėžiama kūrinio suvokėjo dalyvavimo svarba: „Cukermano paveikslai nieko neimituoja, nesimbolizuoja ir neženkliną, tiesiog būna kaip žvilgsnyje atgyjančios ir veikiančios regimybės, regėjimui sutverti kūnai“ (Račiūnaitė 2005: 11). Kristina Budrytė, analizuodama Zimblytės kūrinius, rašo apie tuščias erdves, formų daiktiškumą, erdvės ritmą, kompozicijos frontalumą, meninio vaizdo „didingumą“, archajišką statiškumą (Budrytė 2008). Andriuškevičius, analizuodamas Zimblytės tapybos kūrinius, akcentavo jų atmosferą ir emocinį poveikį žiūrovui: „<...> medityvūs ir orientuodami žiūrovą į anapusybę [*kūriniai* – M. Ž.], žadina ne tiek emocijas ar mintis, kiek <...> ypatingą džiugią rimtį“ (Andriuškevičius 1997: 153–154). Dvasingumas čia žadinamas specifine tapybos kalba, o ne simboliais. Erdvė, šviesa, spalva neturi simbolinės reikšmės. Gražina Kiaugienė šios dailininkės meną vadino suvokimo ir visumos menu, o ne išgyvenimo ir detalės menu (Kiaugienė 1999: 205), akcentavo veiksmo aspektą jos paveiksluose, kurį paaiškino judria ir dinamiška paveikslo kompozicija: pulsuojantis plokščias paveikslo paviršius, gyvybinga spalva.

Pagrindą papildyti šias dailėtyrininkų įžvalgas bei fenomenologiniam požiūriui į Cukermano ir Zimblytės tapybą atsirasti suteikia tai, kas liko nepasakyta ar nepaaiškinta minėtų dailėtyrininkų tyrimuose. Kaip vyksta judėjimas, slinktis paveiksluose, kas slenka, kaip tai atsiskleidžia pačiuose kūriniuose? Todėl šio straipsnio tikslas – ištirti judėjimo fenomeną Zimblytės ir Cukermano tapyboje, nagrinėjant pačią tapybos medžiagą, per vidinę tapybos savianalizę.

Siekiant tapybos reiškiniuose aptikti tam tikras specifines judėjimo fenomeno savybes, pasitelkiamas instrumentas – filosofijos kryptis – Merleau-Ponty fenomenologija. Ieškant atsakymo į pagrindinį šio straipsnio klausimą – kaip vyksta judėjimas, slinktis paveiksluose, kas slenka – kūrinių analizė grindžiama fenomenologinėmis juslinio suvokimo struktūromis, padedančiomis atskleisti judėjimo fenomeną tapyboje – tai figūros ir fono struktūra, vizualaus lauko ir chiazmo principas.

Pradėkime nuo figūros ir fono struktūros sampratos Merleau-Ponty juslinio suvokimo fenomenologijoje, kurioje ši struktūra yra ypač reikšminga. Ji – pamatinė, reikalinga tam, kad suvokimas apskritai įvyktų. Fonas fenomenologijoje prilyginamas pasauliui, kuriame vyksta subjekto-kūno patirtis. Subjektas (kūnas) ne suvokia pasaulį kaip daiktą, o, kaip ir daiktai, jis yra, būna pasaulyje. Fonas (pasaulis) yra natūrali terpė, tam tikras laukas, iš kurio subjektas nėra eliminuotas, izoliuotas. Erdvės fenomeną filosofas apibrėžia ne kaip tam tikrą aplinką, kuri grindžiama logika ar kuri yra tikra (reali) erdvė, kurioje yra išsidėstę daiktai. Fenomenologinė erdvė yra savotiška terpė, kurioje daiktų pozicijos tampa įmanomos. Todėl erdvė nieko netalpina, ji – nei kontaineris, nei talpykla (Merleau-Ponty 2009: 283–284). Pasak Merleau-Ponty, užuot erdvę vaizdavusis kaip tam tikrą eterį, kuriame skendi daiktai, apie ją reikia mąstyti kaip apie universalią jėgą, leidžiančią užmegzti ryšį tarp daiktų, tarp subjekto-kūno ir pasaulio. Viršus ir apačia, dešinė ir kairė, arti ir toli – tai kategorijos, kuriomis remiantis nusakomi subjekto-kūno ir daiktų ryšiai (Merleau-Ponty 2009: 284). Pasaulis, suvokiamas subjekto-kūno,

nėra kažkoks atskiras daiktas, o kaip tik juslinis suvokimas skleidžiasi pasaulyje. T. y. pasaulis yra natūrali terpė ar laukas, fonas, kuriame skleidžiasi kūno pagrindu (kūno patirčių pagrindu) subjekto patirtis. Subjektinės sąmonės struktūros gimsta ikirefleksiniame, pirmapradžiam subjekto-kūno santykiu su pasauliu.

Cukermano kūrinių struktūra yra dvidalė, sudaryta iš fono (tirštos, seklios erdvės) ir figūros ar figūrų grupės (spalvos dėmės, linijos). Tačiau galima teigti, kad dailininkas atsisako tradicinio mąstymo opozicijomis: nors fonas ir figūros paveikslų kompozicijose beveik sutampa, t. y. figūra ir fonas nesutapatinami, jų santykis neparemtas hierarchija. Tai svarbu, nes Vakarų XX a. modernistinėje tapyboje istoriškai įsitvirtino tradicija, paremta mąstymu opozicijomis, kuriose vyrauja hierarchinis santykis tarp opoziciją sudarančių narių. Taip atsitiko ir su figūros ir fono tarpusavio santykiu, grindžiamu figūros arba fono prioritizavimu⁵. Pasak Bois, kaip tik Vakarų modernistinės

⁵ Figūros ir fono tarpusavio santykio klausimas Vakarų XX a. modernistinėje tapyboje sprendžiamas dvejopai. Figūros (ar jų grupės) prioritizavimas fono atžvilgiu gimdo pasakojimu grįstą kūrinių struktūrą. Kitas būdas spręsti figūros ir fono tarpusavio santykio klausimą – tai fono prioritizavimas figūros atžvilgiu. Figūros naikinimas arba abstrahavimas iki abstrakčios struktūros suteikė pamatus Vakarų XX a. abstrakčiosios tapybos istorijai kurti. Pavyzdžiui, teoriniame XX a. abstrakčiosios tapybos diskurse yra plėtojama figūros ištirpimo fone paradigma, perkeltanti šios tapybos kūrėjų ir tyrinėtojų dėmesį nuo figūros prie fono: dailininkai atsisakė kompozicijos, manipuliavimo spalvomis ir jų santykiais, atsisakė naratyvo, autentiško rankos prisilietimo. Be to, abstrakčioje tapyboje, pasitelkus figūros ir fono opoziciją, ieškoma tikrovės fragmentų.

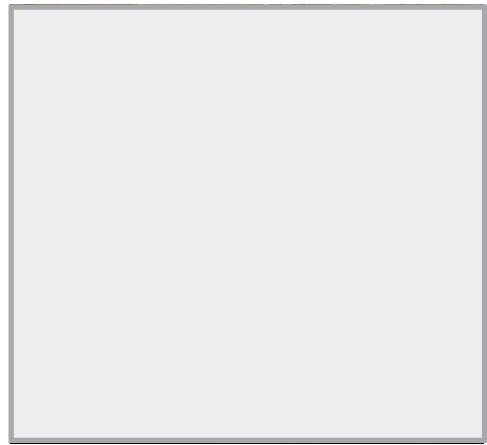
tapybos tradicijoje suvokiama figūros ir fono opozicija iš dalies ir riboja suvokimą, įkalina teoretikų matymą tuo požiūriu, kad net ir abstrakčiuose tapybos kūriniuose ragina ieškoti užuominų į abstrahuotą tikrovę (Bois 1998: 240).

Gilinantį į Cukermano paveikslų *Zonos II* (1979), *Zonos XIV* (1983), *Forte* (1985) struktūras, jose galima įžvelgti du savarankiškus vaizdo struktūros elementus – vizualų lauką ir tapybos lauką. Tapybos lauką galima vadinti tai, kas yra matoma kaip nutapytas laukas – tai beveik sutampantys vienas su kitu du pagrindiniai elementai: figūra (įvairaus pobūdžio linijos: įrėžtos, dažų nužymėtos randų tipo, nutapytos, paimtos iš daiktinės tikrovės, pvz., viela ir pan.) ir fonas (spalvinės dėmės). Šis nutapytas laukas dengia drobės plokštumą nuo vienos briaunos iki kitos.

Vizualų lauką galima apibrėžti remiantis Merleau-Ponty aprašyta vizualaus lauko samprata, kuri glaudžiai susijusi su judėjimo suvokimu. Merleau-Ponty teigia, kad suvokti judėjimui reikia tam tikro pagrindo, bazės. Judėjimas yra objekto perkėlimas ar jo pozicijos pasikeitimas net ir tais atvejais, kai tai sunku nusakyti, kai to nesimato plika akimi (Merleau-Ponty 2009: 311). Be to, judėjimas yra atsitiktinis neesminis judančio kūno atributas. Ir jis nėra matomas tame kūne, todėl judėjimas yra veikiau pokytis tarp objekto ir jo aplinkų (Merleau-Ponty 2009: 312). Filosofas pateikia pavyzdį su akmeniu. Judantis akmuo (pvz., sviedžiamas į orą) nesiskiria nuo gulinčio ant žemės. Kiekvienas judantis objektas yra duotas tam tikrame lauke, kurio reikia kaip tam tikros bazės, pagrindo. Todėl, pasak fenomenologo, vizualaus lauko ribos nebūtinai yra objektyviai stabilus taškas ar veikia

kaip rėmas (Merleau-Ponty 2009: 323). Iš to kyla dar viena išvada: fenomenologinė judėjimo idėja neigia patį judėjimą.

Atskyrus Cukermano tapyboje tapybos lauką nuo vizualaus lauko, matyti, kad vizualaus lauko ribos paveiksluose nesutampa su tapybos lauko ribomis – su paveikslo / drobės briaunomis. Vizualus laukas yra didesnis nei drobės briaunos. Šį įspūdį kuria keletas faktorių. Paveikslų kompozicija subtiliai išbalansuota, yra



EUGENIJUS ANTANAS CUKERMANAS. *Zonos XIV*. 1983. Drobė, aliejus, 81 × 87. Visvaldo Neniškio kolekcija. Kęstučio Stoškaus nuotrauka

ties nesukomponavimo riba. Erdvė šiuose paveiksluose yra sekli, tiršta, spalvos dėmės ir linijos sutampa su kūrinio paviršiumi. Tačiau sukurtas įspūdis tarsi nutapytas vaizdas yra pasislinkęs iš drobės formato, nesutampa su juo, nutapytame vaizde lyg rodomos vaizdo „paraštės“. Paanalizuokime tokio paveikslo pavyzdį.

Paveikslo *Zonos XIV* kompozicija koncentruojasi dešinėje pusėje, į tą pusę slysta žiūrovo žvilgsnis. Čia matomos dvi tamsiai raudonos dėmės ir viena mėlyna, kurios fragmentą nukerta paveikslo kraštinė. Visa

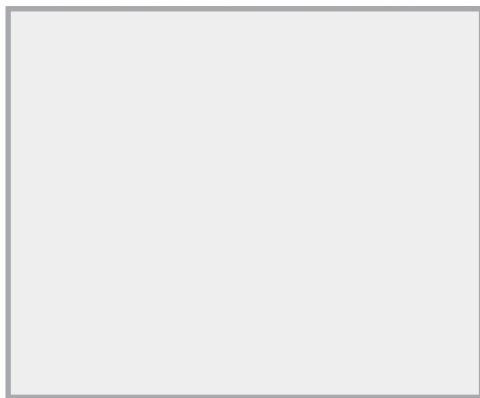
kita vaizdo dalis padengta dulsva žalvario spalva, todėl, nepaisant baltų linijų, sudaromas išpūdis, kad pats nutapytas vaizdas yra pasislinkęs į dešinę, o žiūrovui rodoma tik paraštinė nepaveikslinė dalis, tarsi paveikslas centras nuslinkęs paviršiumi, kaip, pavyzdžiui, skaidrės vaizdas nuslenka nuo ekrano ar tektoninė plokštė pasislenka per žemės drebėjimą. Tas taip pat skatina manyti, kad tai, kas matoma drobėje, yra didesnio vaizdo fragmentas.

Dabar galime nustatyti judėjimo fenomeną ir jį paaiškinti. Paveikslai frontalūs, atitinkantys kūrinio suvokėjo stačią poziciją; kūrinio suvokėjo kūno atžvilgiu nustatomos judėjimo kryptys. Paveiksluose dažniausiai matoma vaizdo, fono slinktis frontaliame paviršiuje. Paveiksluose fonas (sudarytas iš plokštumų, masių, dėmių) nėra atskirtas nuo „figūrų“ (linijų), tačiau, vertinant vieną kito atžvilgiu, jie atsiskiria, nes fonas dažniausiai yra judantis, o linijos – statiškos. Pavyzdžiui, paveiksle *Zonos XIV* vaizdo slinkimą sustabdo pilkšva vertikali linija dešinėje kompozicijos dalyje. Vertikali linija tįsta iš viršaus, o apačioje nutrūksta. Linija yra statiška (ji yra pastovus / nekintantis taškas, riboženklis). Ji brėžiama ant raudonos dėmės ir tarsi ją fiksuoja, „prisega“ žiūrovo žvilgsnį ir sustabdo vaizdo slinktį už dešinėsios paveikslas briaunos ir už jo teritorijos apskritai. Vaizdo slinkties sustabdymui yra svarbios ir dvi (menkiau pastebimos) horizontalios linijos, primenančios tinko įtrūkimus. Toks lėto judėjimo išpūdis leidžia suvokti paveikslą kaip frontalų. Be to, nutapyto vaizdo frontalumas neleidžia žiūrovui suabejoti pagrindu, ant kurio jis stovi.

Dvi vertikalios siauros juostos dalija paveikslą *Zonos II* kompoziciją į tris dalis,

kurių centrinė yra platesnė už šonines. Juostos vietomis nutrūksta. „Paraštės“ pripildytos minkšto silueto reljefinių linijų, iš kurių sukurti erdvių, užslenkančių ant juostų, „lopai“. Kompozicija asimetriška: vienoje plokštumos pusėje juosta nutrūksta, o kitoje – tęsiasi; kairėje „lopas“ užslenka viršuje, o dešinėje – apačioje, vienoje pusėje atidengia, o kitoje – uždengia.

Paveikslas keliamas lėto judesio išpūdis gali būti paaiškinamas taip: centrinė kom-



EUGENIJUS ANTANAS CUKERMANAS. *Zonos II*. 1979. Drobė, aliejus, 89 × 107. Autoriaus nuosavybė. Arūno Baltėno nuotrauka

pozicijos dalis, lyginant su „paraštelėmis“, koncentruoja žvilgsnį, todėl asimetrija sudaro tam tikrą mentalinį judesį periferijoje. Kitas tokio judesio išpūdžio atsiradimo pretekstas – kompozicijos svorio sutelkimas dešinėje apatinėje dalyje. Čia į vertikalią juostą įsikiša iš linijų sukurtas „lopas“. Žvelgiant į paveikslą, žvilgsnis krypsta į šią dalį ir atrodo, tarsi kompozicija lėtai slinktu į viršų.

Kūrinio suvokėjas priešais Cukermano paveikslus patiria vaizdo frontalumą ir prieštarų jausmų: jis patiria ir iš dalies išjudintų plaukiančių dėmių išpūdį (pajunta subtilų

dėmių išbalansavimą), ir vaizdo (metafizinę) statiką (vertikali linija). Fenomenologijoje pagrindas (fonas) kaip tam tikras konkretus laukas yra būtinas judėjimo fenomenui paaiškinti, judėjimo kryptį nustatyti. Pasak Merleau-Ponty, tai, kas leidžia vieną lauko dalį laikyti judančiu objektu, o kitą – fonu, priklauso nuo to, kokių būdu subjektas apibrėžia savo santykį su objektais žiūrėjimo akte. Fenomenologas teigia, kad kiekvienas judantis objektas yra tam tikrame lauke, kuris veikia kaip tam tikra bazė (pagrindas) judesiu. Nuo to, kokią vertę suteikiame figūrai pagrindo atžvilgu (arba atvirkščiai), priklauso, kuris iš jų juda, o kuris yra statiškas (kuris iš jų juda, o kuris iš jų yra fonas). Pavyzdžiui, plaukiantis laivas ir krantas – du objektai. Jei subjektas yra laive, kuris plaukia palei krantą, gali stebėti priešais save matomą krantą, slenkantį pro laivo bortą. Arba subjektas gali traktuoti krantą kaip fiksuotą tašką ir jausti laivą, kuris juda, patirti laivo judėjimą (Merleau-Ponty 2009: 323). Reikia objekto, kuris būtų tarsi atskaitos taškas – jo atžvilgiu yra suvokiamas judesys. Ypatingas ryšys, kuris įgalina judėjimą, egzistuoja ne tarp objektų. Krantas slenka, jei subjektas sutelkia žvilgsnį į laivo borto turėklą; o jei subjektas susitelkia į krantą, tuomet juda laivas (Merleau-Ponty 2009: 324).

Ryšys tarp judančio objekto ir jo fono suvokiamas per subjekto kūną. Kai Cukermano paveiksle žiūrima vien tik į foną – jis slysta, kai žiūrima vien tik į liniją – ji statiška – ir sustabdo fono slydimą: abiejų vaizdų vienu metu neįmanoma matyti. Sukuriama nutapyto lauko kintamybė kūrinio suvokimo metu tarp šių dviejų matymų. Slinkimą suspenduojanti linija nebūna centre – vertikali ji asimetriška, horizontali – irgi. Linija, būdama statiška, neleidžia

nuspręsti, kur yra centras. Pati slinkties galimybė suteikia paveiksliui dabartiškumo dimensiją ir tiesioginį aš–tu santykį tarp žiūrovo ir kūrinio. Tad judėjimas susijęs ne tik su kompozicine struktūra (krūvio sutelkimas vienoje pusėje), bet ir su kūrinio suvokimo dalykais: stabdantis elementas ir judantis fonas.

Andriuškevičius, analizuodamas Zimblytės kūrinius, akcentavo savitai sukonstruotą erdvę ir jos tiesioginį poveikį kūrinio suvokėjui. Priešais Zimblytės kūrinius žiūrovas išgyvena buvimo tarpinės būsenos situaciją, pereinamąjį momentą tarp apčiuopiamo ir nematerialaus:

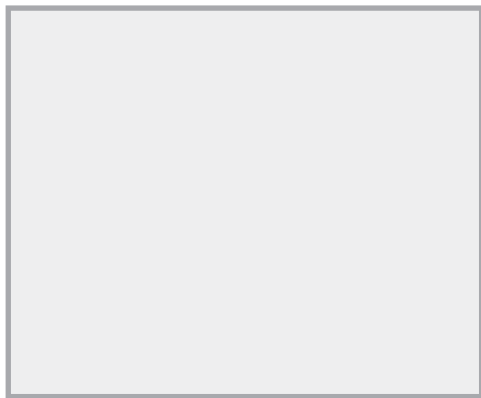
Iš erdvės tarytum tolydžio iškyla ir žiūrovo akyse materializuojasi kiti pasauliai, visą laiką buvę čia pat, tačiau nepastebėti, <...> žiūrovas (ypač priėjęs prie paveikslo arčiau, negu leidžia stebėjimo „taisyklės“) tarsi atsiduria tarp šiapus ir anapus tiek fizine, tiek dvasine prasme. Tokia situacija galėtų būti konkrečiau nusakyta šiais palyginimais: veidas prie pat vandens, žvelgiantis į šviesią arba tamsią gelmę; kino kamera tarp vidaus ir lauko erdvės finaliniuose M. Antonionio filmo kadruose; siela, vaikščiojanti horizontu, kai žiūri į saulėlydį prie jūros (Andriuškevičius 1997: 154).

Lieka klausimas, į kurį neatsakė dailėtyrininkas: kaip minėtas tarpinis, pereinamasis momentas atsiskleidžia pačiuose kūriniuose?

Frontalizuotoje paveikslo plokštumoje sukurta beribio ir judančio efemeriško vizualaus lauko ar judančio objekto, kuris artėja arba tolsta nuo žiūrovo, iliuzija. Šiai iliuzijai sukurti menininkė naudojo du pagrindinius elementus. Kompozicijos sudarytos iš dvinarės struktūros – kiauros, beribės erdvės (fono) ir jos paviršiuje, dažniausiai centrinėje kompozicijos dalyje,

tarsi plūduriuojančio žvilgsniu apčiuopiamo objekto (keturkampis arba netaisyklingų ribų dėmė). Fonui ir figūrai teikiamas lygiavertis dėmesys. Tačiau kaip šios autorės paveiksluose paaikškinti šią sukurta judėjimo iliuziją?

Zimblytės kūriniuose vizualaus lauko beribiškumas reiškiasi kitaip, nei Cukermano paveiksluose, aiškinantis erdvės ir gylio fenomenus. Tai galima būtų paaikškinti pasitelkus Merleau-Ponty mintį:

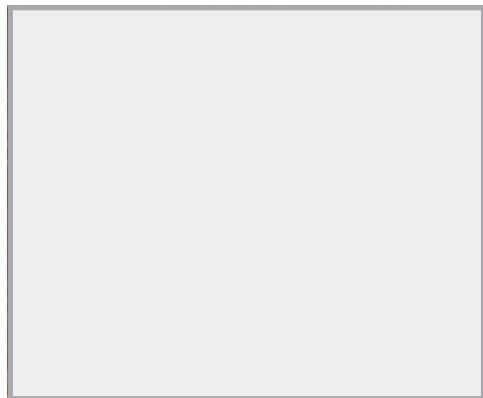


KAZIMIERA ZIMBLYTĖ. *Nuotaikos keičiasi*. 1985. Drobė, emalis, 75 × 101. Lietuvos dailės muziejus. Antano Lukšėno nuotrauka

objekto dydžio suvokimas gali vykti tik to objekto aplinkoje. Link subjekto artėjantis traukinys, matomas kino ekrane, didėja daug greičiau nei tikrovėje; kalva, kuri tikrovėje atrodo aukšta, fotografijoje bus nedidelė; lėkštė, padėta įžambiai nuo subjekto veido, neparodys savo vidaus, taip kaip ją pavaizdavo Paulis Cézanne'as ir kiti tapytojai, nutapę sriubos lėkšę iš šoninio rakurso, parodydami ir jos dugną. Jei tam tikri geometrinės perspektyvos iškreiptumai būtų duoti, nereikėtų studijuoti perspektyvos (Merleau-Ponty 2009: 303). Todėl Zimblytės objekto judesį arba

tuoju pajudėsiančios figūros efektą galima paaikškinti tuo, kad ji (nu)lemia jo mastelio, dydžio, ilgio santykis su visuma (fonu), t. y. erdve, objekto aplinka. Tai atsiskleidžia per erdvės traktuotę šios dailininkės kūriniuose.

Tokios judančios struktūros pavyzdžiai – 1985 m. Zimblytės suktos kompozicijos *Nuotaikos keičiasi* ir *Nuotaikos*. Abu kūriniai pasižymi dvinare kompozicine struktūra, sudaryta iš figūros ir fono, t. y. iš kiauros erdvės išylančio ir jos paviršiuje tarsi



KAZIMIERA ZIMBLYTĖ. *Nuotaikos*. 1985. Drobė, emalis, 91 × 110. Lietuvos dailės muziejus. Antano Lukšėno nuotrauka

plūduriuojančio, žvilgsniu apčiuopiamo (matomo) objekto. Kūrinių kompozicijos frontalia – paveikslų plokštumos frontumas atitinka stačią žiūrovo kūno poziciją. Objekto ir tirštos erdvės tarpusavio santykis tapyboje sudaro frontaliu paveikslų plokštumos paviršiumi slenkančio (judančio), efemeriško vaizdo išpūdį. Ši išpūdį kuria dailininkės pasitelktas subtilus kompozicijos išbalansavimas – figūra šiek tiek išcentruota. Zimblytė akcentavo momentą, kai kūrinio suvokėjas nežino, ką mato: ar artėjantį, ar nutolstantį daiktą. Tarpinė situacija. Nepažinūs, todėl grėsmingas,

objektas siejamas su metafizine grėsme. Kūrinio suvokėjas bando įvertinti objekto keliamos grėsmės poveikį. Kūrinys ne vaizduoja grėsmę, o tiesiogiai perduoda grėsmės idėją žiūrovui.

Paveikslo *Nuotaikos* kompoziciją, kuri yra centrinė, sudaro statiška kiaura, beribė erdvė (fonas) ir beveik centrinėje jos dalyje įkomponuotas keturkampis (figūra), sukurtas iš dviejų vertikalių ir dviejų horizontalių juostų. Jei erdvė sugeria šviesą, ji yra kiaura, tai keturkampis komponentas sutampa su kūrinio paviršiumi ir dėl savo specifinio paviršiaus (padengto nitroemaliu) atmuša šviesą. Dėl specifinio komponavimo ir fonas (erdvė), ir figūra yra vienodai svarbūs (neatskiriami figūros nuo fono). Sudarytas bauginančio objekto (sukurto iš dviejų vertikalių juostų) išpūdis, nes beribė erdvė tarsi yra statiška (dėl objekto dydžio ir santykio su fonu), todėl, objektą tarsi pagavus, suspendavus jo judesį, sulaikius akimirksniui, sudaromas išpūdis lyg jis tuoj pajudės – pradės artėti žiūrovo link arba nuo jo tolti.

Tokios kompozicijos poveikio žiūrovui aspektai, judesio galimybės analizė taip pat yra matomi piešiniuose anglimi, monotipijose, kur nėra sąsajų su tikros erdvės ar tikrovės formų reprezentacija. Zimblytė manipuliuoja piešinio erdvėje „kybančiais“ objektais, juos nutolindama arba priartin-dama, manipuliuoja besiplečiančios erdvės iliuzija. Judesys erdvėje yra suspenduotas, užlaikytas. Grėsmės idėja žiūrovui perduodama tiesiogiai. Kūrinio suvokėjas patiria paveikslą konkrečią akimirksnių, dalyvauja tapybos kūrinio konstruojamoje situacijoje.

Ypatingos Zimblytės kompozicijos, sugestijuojančios grėsmės idėją (neregimą), gimdo dar vieną fenomenologinę išvagę, susijusią su Merleau-Ponty aprašytu

chiazmo principu (Merleau-Ponty 1968: 130–155), tiksliau – su vienu šio principo aspektu, susiejančiu subjekto kūną su neregima idėja. Chiazmo principas galėtų paaiškinti Zimblytės kūrinių struktūrą, taip pat judėjimo iliuzijos perteikimą, jos tiesiogiai nevaizduojant.

Fenomenologas mintyse piešia tam tikrą chiazmo schemą, kurioje susipina subjektas ir daiktai, lietimas ir regėjimas, regima ir neregima. Pasak fenomenologo, subjekto kūnas ir daiktai koegzistuoja viename pasaulyje ir tarp jų esama tiesioginių ryšių. Subjektas ir daiktai tarsi dvi viena priešais kitą esančios perspektyvos, kurios tarpusavyje komunikuoja tiesiogiai, per tam tikrą sluoksnį (jautrų kūną – *flesh*), įsiterpusį tarp objekto ir daiktų. Šis sluoksnis tarsi yra dvipusis: iš subjekto pusės jis yra kūniškas ir priklauso subjektui, iš daiktų pusės jis pasižymi regimumu (daiktai yra regimi, čiuopiami žvilgsniu), jis yra patirties pagrindas (Merleau-Ponty 1968: 135). Kūnas yra priemonė tiesiogiai susijungti su daiktais. Fenomenologas kalba apie tam tikrą subjekto ir pasaulio tarpusavio susipynimą. Subjektas yra / būna pasaulyje ir junta pasaulį: liečia savo dešine ranka kairę, o šia ranka tuo pat metu čiuopia daiktus. Kaip tik šis lietimasis jau egzistuoja daiktuose. Svarbu tai, kad, nors egzistuoja abipusiškumas tarp reginčio ir regimo, liečiančio ir liečiamo, jis niekada nerealizuojamas iki galo. Pavyzdžiui, nors subjekto kairė ranka liečia dešinę, kuri liečia daiktus, vis dėlto subjektas niekada nepasiekia sutapimo tarp lietimo ir liečiamojo; sutapimas neišvysta dėl to, kad jį užtemdo realizacijos momentas. Kitas šios situacijos pavyzdys – subjektas negirdi savo balso kai klausosi kitų balsų ir pan. Tai reiškia, kad

subjektas visada yra toje pačioje pusėje, t. y. savo kūno pusėje. Kūnas yra vienintelė subjekto turima perspektyva. Tarp subjekto paliestos dešinės rankos ir liečiamos kairės rankos, tarp ištariamo balso ir girdimo balso yra tam tikras pertrūkis, tarpas (*hiatas*). Tai ne ontologinė tuštuma ar nebūtis. Pati transformacija iš liečiančiojo į liečiamąjį visada nuo subjekto paslėpta. Ir čia Merleau-Ponty pats pripažįsta, kad jis priartėjo prie sudėtingo taško, kuris susieja kūną ir idėją, regimą ir neregimą vidinę šarvo pusę, kuri idėją ir manifestuoja, ir slepia. Idėja neregima ne todėl, kad ji tarsi daiktas būtų paslėpta už kito daikto. Atvirkščiai, idėja yra neregimoji pasaulio dalis, nors ir yra pasaulyje, palaiko ją ir suteikia jam regimumo. Kalbėdamas apie idėją, Merleau-Ponty turi omenyje muzikos idėją, meilės dialektiką, šviesos artikuliaciją, garso rodymą ir kt. Subjektas nemato ir negirdi idėjų. Net proto akimi. Idėjos yra už garsų arba tarp jų, anapus šviesos arba joje.

Kai kurie Zimblytės koliažai turi vieną su Cukermano paveikslais bendrą aspektą – judantį foną, kai kiti kompozicijų elementai išlieka statiški, ir kurio judėjimas priklauso nuo kūrinio suvokėjo judėjimo tikroje erdvėje. Šie kūriniai turi pabrėžtą reljefą, iškilusį virš fono plokštumos. Pavyzdžiui, Cukermano paveiksle *Atodangos II* (1986) fono slinkti lemia statmenai pagrindui atlenkti priklijuotos drobės režiai, iškilę virš fono plokštumos, kurie ir meta šešėlius. Monochrominio kolorito fone jaučiamas linijų ritmas. Fono judėjimą lemia šviesos šaltinis. Judėjimo buvimas priklauso nuo judančio kūrinio suvokėjo kūno ir jo pozicijos. Kūrinys keičiasi keičiantis suvokėjo pozicijai. Zimblytė reljefą kuria prie paveikslų plokštumos klijuodama kartono

gabalus. Koliaže *Baltas* (1972) centrinėje kompozicijos dalyje iš kartono suformuotos keturios reljefinės formos, kurios, priklausomai nuo šviesos šaltinio, meta šešėlių ant foninės plokštumos, šešėlinė dalis didėja ir suteikia plokštumai judėjimo iliuziją.

Merleau-Ponty daug mąstė regėjimo ir tapybos temomis, joms paskyrė kai kuriuos veikalus (*Akis ir dvasia*, *Sezano abejonė*). Merleau-Ponty juslinio suvokimo fenomenologija yra glaudžiai susijusi su vizualumu ta prasme, kad filosofo požiūris gali padėti formuoti tam tikrą meno kūrinio suvokimo procesą, kurio metu objektas (tai gali būti ir vizualus vaizdas) žiūrovui įgauna tam tikrą prasmę, leidžia suprasti ryšį, konkrečią akimirką gimstantį tarp kūrinio suvokėjo ir paties kūrinio, leidžia kalbėti apie galimybę tiesiogiai (betarpiškai) žiūrovui dalyvauti kūrinio prasmės kūrime ir pan. Rosalindos E. Krauss, Michaelio Fried, Annetės Michelson atlikti Vakarų XX a. antrosios pusės meno tyrimai rodo, kad Merleau-Ponty filosofija tapo svarbi meno diskursuose, analizuojančiuose minimalizmo skulptūrą, kūno meną nuo XX a. septintojo dešimtmečio. Tapybos tyrimuose Merleau-Ponty fenomenologija taikoma kur kas rečiau.

Požiūris į Cukermano ir Zimblytės tapybą, remiantis fenomenologine filosofija, leido paaiškinti judėjimo fenomenologiją tapyboje ir prieiti prie išvados, kad šių menininkų paveiksai nebe tradiciškai interpretuojami atviri langai į pasaulį (arba amžinybės metaforos), o ekranai arba kinematografiniai paveiksai. Galima teigti, kad Cukermano ir Zimblytės tapyba tarsi numatė (ar išpranašavo) kinematografinio vaizdo, būdingo Lietuvos XX a. pabaigos ir XXI a. šiuolaikinei tapybai, sampratą, ir

taip susiejo XX a. antrosios pusės modernistinės ir šiuolaikinės tapybos sampratas, palaikė modernistinės tapybos raidos ir tęstinumo idėją – nuo paveiklo prie ekrano. Kita vertus, yra galimybė ir papildyti šį

fenomenologinį tapybos tyrimą: remiantis pirminiais šaltiniais (dailininkų tekstais, dienoraščiais, pokalbiais), paanalizuoti pačių autorių kūrybos principus ir tapybos strategijas.

Literatūra

Andriuskevičius, A. 1997. *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

Bois, Y-A. 1998. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press.

Budrytė, K. 2008. *Lietuvos abstrakčioji tapyba sovietmečiu*: Daktaro disertacija. Kaunas: VDU.

Dovydaitytė, L. 2005. Kritinės XX a. aštuntojo dešimtmečio tapybos dimensijos: kūnas Kosto Dereškevičiaus kūryboje, in *Kūriny, menininkas, edvė*. Sud. M. Iršėnas, *Vilniaus dailės akademijos darbai*. Dailė 39: 63–71.

Dovydaitytė, L. 2007. Trauminiai socialinio kūno vaizdiniai 'šastingio' laikotarpio Lietuvos tapyboje, *Darbai ir dienos*: 115–138.

Grigoravičienė, E. 2008. Klasikiniai eksperimentai vėlyvojo sovietmečio Lietuvos tapyboje, *Menotyra* 2: 21–32.

Jones, A. 2003. Meaning, Identity, Embodiment: The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art History, in *Art and Thought*. Eds. D. Arnold and M. Iversen. Malden: Blackwell Publishing.

Jurėnaitė, R. 1994. Siek tiek apie lietuvių tapybą, in *Europos dailė: lietuviškieji variantai*. Red. A. Stanaitytė. *Vilniaus dailės akademijos darbai*. Dailė 1: 284–304.

Jurėnaitė, R. 2000. Įvadas, in *100 šiuolaikinių Lietuvos dailininkų*. Sud. R. Jurėnaitė. Vilnius: R. Paknio leidykla.

Kliaugienė, G. 1999. *Straipsniai*. Sud. D. Zovienė. Vilnius: Lietuvos dailininkų są-

jungos PĮ Dailės leidybos ir informacijos centras.

Laučkaitė, L. 1992. Žmogus šiuolaikinėje lietuvių tapyboje, in: *Žmogus ir aplinka XX a. Lietuvos dailėje*. Red. O. Balkevičienė, R. Dankevičiūtė. Vilnius: Academia.

Liutkus, V. 1992. Laikas ir erdvė tapyboje, in *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*. Sud. P. Veljataga. Vilnius: Academia.

Merleau-Ponty, M. 2005. *Akis ir dvasia*. Vertė A. Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos.

Merleau-Ponty, M. 2009. *Phenomenology of Perception*. Transl. by C. Smith. London: Routledge, 2009.

Merleau-Ponty, M. 1968. *The Visible and the Invisible*. Transl. by A. Lingis. Evanston: Northwestern University Press.

Mickūnas, A., Steward, D. 1994. *Fenomenologinė filosofija*. Vertė A. Sverdiolas. Vilnius: Baltos lankos.

Mulevičiūtė, J. 1992. Meninių principų pokyčiai devintojo dešimtmečio tapyboje, in *Šiuolaikinės lietuvių dailės horizontai*. Sud. P. Veljataga. Vilnius: Academia.

Račiūnaitė, T. 2005. Paveikslai pokalbiui, in *Eugenijus Antanas Cukermanas*. Sud. E. A. Cukermanas. Vilnius: Lietuvos Aido galerija.

Žvirblytė, M. 2010. *Paveikslas ir ekranas: Lietuvos tapyba nuo XX a. 7 dešimtmečio*. Daktaro disertacija 03 H. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.

THE IDEA OF MOTION IN MODERNIST PAINTING**Milda Žvirblytė***Summary*

This article deals with the problem of the phenomenological discourse as an methodological issue raised in the modernist Lithuanian painting of the second half of the twentieth century aiming to reveal the idea of motion in painting. In this case the abstract pictures by Kazimiera Zimblytė and Eugenijus Antanas Cukermanas, created in the eighth–tenth decades, have been chosen to discuss. Both artists are interested in abstract plastic idea – how to create the impression of a motion of a spot, plane, background on the canvas surface. The question is: how to explain the idea of motion in a painting, who does constitutes movement, what makes count as an object in motion, what produces a perception of movement in painting? Article approaches the idea of motion on the basis of painting with the reference to the theory of perception by phenomenologist Maurice Merleau-Ponty according to the following concepts: the relationship between figure and background, the visual field, the Chiasm.

Keywords: Cukermanas, Zimblytė, modernist painting, phenomenology, idea of motion.